

ITINERÂNCIA TEATRAL NO BRASIL DO SÉCULO XX: HISTÓRIA & DESDOBRAMENTOS NO PROCESSO ATORIAL

Autora: Mestranda Ana Beatriz Wiltgen da Costa Guimarães

Orientadora: Maria Flora Sussekind

Resumo: Este texto trata da itinerância teatral no Brasil no século XX, relatando os primeiros objetivos e o andamento atual da pesquisa que se consiste numa abordagem historiográfica e conceitual sobre o assunto.

Palavras-chave: itinerância, mambembagem, teatro

Em 2005, ao procurar um objeto de estudo para a monografia final do curso de Teoria do Teatro na UNIRIO, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Flora Sussekind, me debrucei sobre experiências alheias, na tentativa de evitar trabalhar a partir da minha própria. Porém, acabei optando por um objeto que unia minha vida profissional pregressa à graduação, costurando e dando-lhes sentido, a ambas.

Assim, minha monografia se constituiu na documentação, conceituação e crítica do Projeto Mambembom (1994 - 97), idealizado e produzido por mim e pelo ator José de Abreu, que com o formato mambembe medieval e com o objetivo de levar teatro a um público que, na maioria das vezes, jamais assistira a um espetáculo teatral, percorreu durante dois anos, cem cidades dos estados de SP, MG, RS, SC, GO e RJ, apresentando o espetáculo “A comédia dos amantes ou Os amantes da comédia” de Luiz Arthur Nunes, dirigido por Claudia Borioni. A carroça típica das mambembagens tradicionais foi substituída, no caso, por uma caminhonete de cabine dupla Mitsubishi, na qual uma trupe formada por dois casais viajou carregando consigo cenário, figurino, som e luz, apresentando o espetáculo em praças públicas (em cima de caminhões de laranja ou palanques), em circos, salões paroquiais, auditórios e até mesmo em teatros, quando havia esta opção. Em 1997 o projeto foi encerrado com uma temporada da peça no Teatro Cândido Mendes do Rio de Janeiro.

A pesquisa em pós-graduação nasceu do desejo de dar continuidade ao estudo sobre o tema, iniciado na monografia. Em princípio, dentre os assuntos levantados que se mostraram passíveis de aprofundamento, propus no pré-projeto do curso de mestrado traçar um panorama das produções itinerantes brasileiras (história, perfil e objetivo) no século XX enfocando o ponto de vista do ator. E ainda, pensar nos desdobramentos que a prática da itinerância incide sobre seu processo criativo e profissional, sobre sua trajetória artística e seu ofício. No intuito de enriquecer o exercício reflexivo, pretendia desenvolver um acompanhamento prático,

entrevistando atores contemporâneos com freqüente atividade volante e, assim, cotejar experiências passadas com presentes.

Porém, iniciada a pesquisa, o que era projeto idealizado mostrou-se, na prática, irrealizável no período de dois anos. Por um lado, o objeto estava demasiado amplo e um recorte fazia-se necessário. Por outro lado, em princípio, meu objetivo era estabelecer um olhar historiográfico e reflexivo sobre a itinerância teatral no Brasil, porém, no momento em que comecei a penetrar naquele universo, sob orientação, o próprio conceito se abriu em outras dimensões.

Para propor a pesquisa, eu havia partido do conceito de itinerância no sentido da “mambembagem de espetáculos, atores e companhias volantes pelo país”, o que me permitiria tanto traçar um panorama historiográfico quanto reflexivo sobre tal fluxo. De imediato, percebi a necessidade de trocar o panorama pelo recorte e parti para escolher os casos, a abordagem e o formato estrutural do trabalho.

Porém, mais uma vez, o leque de possibilidades se abriu. Pesquisei artistas emblemáticos da segunda metade do século XX que me trariam a história de uma época, como Fernanda Montenegro, Sérgio Brito, Laura Cardoso, Cleide Yaconis e Sueli Franco. Em seguida, busquei no momento mais atual artistas performáticos, como Júlio Adrião, Denise Stocklos e até a artista plástica Louise Bourgeois. Também companhias foram pensadas, como o Teatro da Vertigem (Antonio Araújo) e o Coletivo Improviso (Enrique Diaz). Eu poderia escolher três exemplos localizados em tempos diferentes ou três contemporâneos com diferentes perfis e trajetórias. Partir de um objeto – um espetáculo ou um ator – para pensar a itinerância enquanto prática comercial e prática artística ou mesmo abordá-lo a partir de categorias como tema, público, espaço, situação financeira, dramaturgia e etc.

Ao pesquisar o grupo Coletivo Improviso cujo trabalho eu desconhecia, me interessei em refletir sobre seu embate com o espaço urbano e a relação do público com a criação do próprio espetáculo, com a dramaturgia. Seria uma dramaturgia fechada ou em construção? O encontro com o público transformava a encenação? Portanto, o que me interessou foi até que ponto um espetáculo que se dava no espaço urbano, no encontro do grupo com os transeuntes permitia uma transformação da cena. Esta seria uma proposta do grupo ou não? Assim, O Coletivo Improviso é uma possibilidade de caso para pensar a relação da construção dramática com o espaço urbano, abrindo um caminho para toda uma abordagem da relação teatro / itinerância / espaço urbano que inclua outros casos.

Esta relação da dramaturgia com o espaço da cidade e a itinerância me surgiu com o Teatro da Vertigem, principalmente com o último espetáculo da companhia – “BR-3” – no qual a dramaturgia havia sido construída a partir de uma viagem do grupo pelo Brasil, especificamente na visita a três cidades: Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasília (AC). Apesar de “BR-3” não se locomover, as possibilidades de ser um caso para a pesquisa resulta da itinerância efetivamente ter afetado a construção dramática, além de sua encenação ter se dado em terreno flutuante (o rio). Outro ponto a se pesquisar diz respeito ao autor da peça Bernardo Carvalho, romancista e jornalista com prática itinerante, e sobre seu processo como dramaturgo convidado da companhia para o projeto de “BR-3”.

Na verdade, o espaço urbano na forma e do tamanho que é atualmente configurado nas metrópoles, já obriga a pesquisa a reconceituar o termo itinerância. Hoje se pode conceber uma itinerância dentro de uma mesma cidade. Pode-se “mambembar de bairro em bairro”!

De fato, a questão da relação da dramaturgia, com o espaço e a itinerância é inerente a uma pesquisa em que o próprio conceito de base – mambembe – já remete historiograficamente a um tempo, a um lugar e a um gênero dramático.

Neste momento da pesquisa, venho estudando o tema da itinerância tentando contextualizá-lo historicamente.

Em um primeiro momento, penso em definir etimologicamente o termo mambembe, produzir conceitos ligados à itinerância e fazer uma abordagem historiográfica que fale sobre momentos do teatro, como a comédia *dell’arte*, contextualizando e introduzindo o tema.

Em seguida, penso numa análise do texto “O mambembe” de Artur Azevedo e José Piza (1904) procurando nele indícios da formação do teatro brasileiro (fluxo das companhias estrangeiras e brasileiras no século XIX e os desdobramentos da presença estrangeira em nossos palcos). Acreditando que nele encontram-se aspectos de toda a situação teatral da época, perceptíveis até os dias de hoje, a ideia não é de uma análise do texto *per se*, mas de um estudo historiográfico sobre a itinerância nas bases formativas do teatro brasileiro a partir de um texto que conta a simples viagem mambembe de uma pequena companhia nacional pelo interior do Brasil na virada do século XIX para o XX.

Escrito em 1904, “O mambembe” – burla em 3 atos e 12 quadros – de Artur Azevedo e José Piza não foi um texto cultuado em sua época. Até a bem sucedida montagem da companhia dos Sete no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1959, “jazia em total esquecimento” (MAGALDI, 1999: 150). Quando Gianni Ratto foi apresentado ao texto, o então diretor da companhia viu nele garantia de sucesso por conta da carga poética e do amor

ao teatro aliarem-se perfeitamente a uma hábil carpintaria. Segundo ele, alguns de seus pares foram contra o uso do texto. Porém, Ratto viu nele um retrato da situação teatral da época (anos cinquenta) – “dificuldades para se formar companhias, vedetismos incipientes, necessidade de perambular constantemente para encontrar uma sede de trabalho, mambembar para sobreviver, nenhuma, ou pouca, consideração para com a condição do artista” (RATTO, 1996: 289) – o que lhe fazia vislumbrar uma encenação que misturasse passado com presente. O resultado foi o intuído: triunfo retumbante.

Naquele momento, mais de cinco décadas depois de sua feitura, era de se admirar a atualidade do texto. Porém, a riqueza do texto não está somente neste aspecto e, segundo Sábato Magaldi, “não serviu de mero roteiro para a pirotecnia do elenco” (MAGALDI, 1999: 150). O teatro é, em última instância, objeto do texto. Porém, se é conteúdo, também é auto-referência na forma como é escrito. Azevedo usa a farsa, a paródia, as revistas e o *coup de théâtre* do dramalhão para contar a história e falar sobre teatro itinerando, assim, pelos diversos gêneros teatrais.

Assim como “a vida teatral é uma criação de cada instante” (MAGALDI, 1999: 151), também no decorrer da peça o espaço do teatro, seu imaginário vai se construindo até se materializar na última cena. O próprio edifício teatral sempre aparece de maneira claudicante – emprestado ou improvisado – acabando por despencar. Idealmente, o único teatro sólido é o Teatro Municipal que não é real ainda naquele momento, aparecendo no fim da peça como uma visão antes de cair o pano numa referência ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro que, depois de muita batalha do próprio Azevedo, só foi inaugurado em 1909, após sua morte.

Também a itinerância teatral, tema primeiro da peça, se materializa em conteúdo e forma; a estrutura da peça obedece ao movimento de deslocamento do tema. Através do mambembe, as cenas vão fluidamente se deslocando, passeando pelos lugares. Os cenários dos doze quadros da peça são espaços de trânsito, de passagem. Os personagens estão sempre em posicionamento de passagem ou parada provisória. O objetivo é sempre ir para outro lugar, locomover-se, mesmo quando a situação está satisfatória. É o próprio espírito mambembe.

No fim da peça, na pequena cidade de Pito Aceso, a companhia encontra, enfim, estabilidade. Recebe hospedagem, alimentação e possibilidade de trabalho. Porém, os artistas querem voltar para o Rio. A situação é positiva, mas o desejo é de locomoção.

E agora, depois de citar o fim da peça, como uma introdução itinerante volto ao seu começo para buscar indícios da formação do teatro brasileiro na história de uma companhia teatral que, tentando driblar dificuldades enfrentadas na capital, inicia turnê no interior do país graças à iniciativa do empresário e artista Frazão.

O texto de Artur Azevedo inicia com Frazão (referência ao também ator e empresário Brandão, “o popularíssimo” que, inclusive, fez o papel na época) convidando a jovem Laudelina para fazer parte de sua companhia ambulante. A moça demonstra não saber o que vem a ser mambembe, nem o que representa na prática. Por ser um honesto dono de companhia, Frazão não deseja ludibriá-la, então, esclarece todas as dúvidas da dama. Pra fugir da vida de ator no Rio de Janeiro, “cheia de incertezas e vicissitudes, que nenhuma garantia oferece” (AZEVEDO, 1904), Frazão decidiu montar uma companhia mambembe, “nômade, errante, vagabunda, [...] que vai de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro onde possa improvisá-lo” (AZEVEDO, 1904). O próprio ator e empresário já teria representado até em cima de uma mesa de bilhar. Segundo o personagem, até aquela época o vocábulo não figurava em nenhum dicionário, nos chegando através da tradição oral e tendo sua provável origem na língua mandiga na qual mambembe significa pássaro que “é livre e percorre o espaço como nós percorremos a terra” (AZEVEDO, 1904). Frazão acrescenta que o teatro antigo principiou com o ator itinerante Téspis, bem como o teatro moderno teve como expoente máximo da arte de mambembar “o divino, o imortal Molière” (AZEVEDO, 1904).

Na verdade, o teatro sempre esteve ligado à itinerância. Datada de 2000 A.C., uma inscrição de uma estela egípcia talvez seja, segundo a Prof^a. Dr^a. Beti Rabetti, “o mais antigo testemunho de ator” (RABETTI, M. 1997: 72) que se tem na tradição artística ocidental. Embora “não nos ateste absolutamente a existência de atores viajantes” (Idem), sugere se tratar do testemunho de “um ator andarilho, participante de espetáculos sacros” (Idem).

Porém, o primeiro ator de rua sobre o qual se tem conhecimento oficialmente foi Téspis que, segundo Patrice Pavis, no século VI A.C., “passava por representar num carro no meio do mercado de Atenas” (PAVIS, 1999: 385).

Já Molière é herdeiro direto do espírito mambembe medieval chegando a mambembar, durante 13 anos pela França do século XVII, à maneira dos cômicos *dell'arte*.

Na definição do “Dicionário de Teatro” de Pavis, o saltimbanco era um artista popular que, “nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, fazia demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado, antes de vender ao público objetos variados, pomadas ou medicamentos” (PAVIS, 1999: 349).

No início da Idade Moderna, quando o mercantilismo estava se constituindo como eixo econômico, a arte passou a ser vendida como um produto independente pelas primeiras companhias de *commedia dell'arte*, que introduziram um caráter profissional e mercadológico na sua atividade. Foram as primeiras companhias teatrais registradas oficialmente, através de um contrato de direitos e deveres entre atores, que teria sido lavrado em 1545 na Itália. O próprio uso do termo “arte”, que então significava corporação, profissão ou habilidade específica, sugere uma comédia executada por profissionais.

Na Idade Média e no início do Renascimento, os artistas populares, como os saltimbancos, mambembes e até os cômicos *dell'arte* eram completamente excluídos do panorama intelectual e artístico da sociedade da época. A *commedia dell'arte*, ao longo do tempo, conseguiu quebrar a barreira existente entre o teatro feito na corte e na cidade vendendo muito barato, nas ruas, para analfabetos, o que até então era luxo apenas da corte. Aos poucos, as companhias foram entrando nos espaços burgueses, até que a corte francesa, percebendo o fenômeno recente, aderiu às novas regras mercadológicas, pagando a preço alto os espetáculos da *comédie italienne*, e proporcionando prestígio social aos cômicos anteriormente marginais. Assim, se pode afirmar que os cômicos *dell'arte* foram os primeiros atores profissionais da história do teatro ocidental, inaugurando a dimensão mercadológica no âmbito da arte dramática.

O “Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa” (FERREIRA, 2001) e o “Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa” (CUNHA, 2001) dão praticamente a mesma definição, sendo o primeiro um pouco mais completo que o segundo.

Mambembe [De origem obscura] Bras. **S. m.** 1. Lugar afastado, ermo. 2. Ator, ou grupo teatral amador e de má qualidade. 3. Grupo teatral volante: "Os romances, contos, novelas e peças de teatro de Alexandre Dumas andam até hoje pelos palcos, quer os dos modestos mambembes, que se exibem em humildes e improvisados pavilhões, quer os das casas de espetáculos mais sofisticadas" (Mário da Silva Brito, Diário Intemporal, p. 57). **Adj.** Medíocre, ordinário, inferior; zambembe: "Sociedade mambembe, sem diretoria, sem amor ao pavilhão" (REBELO, Marafa Marques: 57) (FERREIRA, 2001: 1074).

Como substantivo, o mambembe pode ser um lugar, um ator ou um grupo teatral, mas que, inevitavelmente, se encontra à margem, fora do centro, fora da luz, fora das atenções; não se encontra em evidência, não é fixo, é volante. Também aí encontra-se sugerida a característica da má qualidade que enquanto adjetivo se intensifica, denegrindo o termo ao máximo. Há uma relação entre amadorismo e falta de qualidade. Essas definições, praticamente oficiais posto que constam em dois dos principais dicionários da língua portuguesa, resultam ultrapassadas e, inclusive, dão margem a equívocos recorrentes ainda hoje em dia quando é comum confundir-se mambembe com amador e tosco. Porém, a qualidade essencial do termo é o aspecto da itinerância. O mambembe é um artista, um grupo ou um espetáculo volante.

Ambos os dicionários citam a origem obscura do termo sobre a qual Patrice Pavis não hesita em defender que é do latim vulgar *ballare* (PAVIS, 1999: 231), mais próximo ao que entendemos hoje como o saltimbanco já acima definido. A definição de Pavis privilegia o aspecto volante e, ao esclarecer melhor a origem do termo e do próprio artista nos dá pistas sobre sua história.

O que consta é que o termo nasceu, no mínimo, na Idade Média. Como as classes mais privilegiadas, as elites, sempre foram “detentoras” do conhecimento, do saber, da escrita, da produção dos livros, provavelmente o termo foi inicialmente designado por elas. Como se referiam a indivíduos que se encontravam à margem de seu universo, portanto inferiores, adjetivos desqualificantes foram a eles relacionados.

Em 1945, no livro de memórias “O teatro de minha vida” (IGLEZIAS, 1945), o famoso ator Luiz Iglesias conjugou o verbo mambembar – “Eu mambembei, tu mambembaste, nós mambembamos...” (PRADO, 2003: 20) –, defendendo que este teria sido acrescentado à gramática portuguesa pelo teatro brasileiro. Segundo ele, nas primeiras décadas do século XX, não havia espetáculo encenado no Rio de Janeiro que, após algumas alterações de texto e elenco, não seguisse em turnê pelo interior do país.

Tendo sido aqui introduzida pelo léxico teatral ou não, o fato é que a mambembagem fez parte da formação do teatro brasileiro contribuindo para caracterizar, em muitos aspectos, a sua estrutura e seu perfil.

Ainda hoje, em 2009, a trajetória de vários espetáculos e o funcionamento de diversas companhias conservam características da mambembagem do século XIX quando o trânsito era intenso. Assim como as companhias estrangeiras aproveitavam os períodos de baixa temporada nas capitais européias, para aqui se apresentarem, as companhias nacionais

estreavam seus espetáculos na capital federal, partindo, em seguida, para as cidades do interior do país.

Em suas *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), João Roberto Faria descreve a maneira como estes fluxos se entrelaçavam. Segundo ele, as companhias brasileiras se organizavam em função do calendário estrangeiro. Como em um mesmo ano chegávamos a receber até seis companhias estrangeiras, as nacionais – impossibilitadas de com elas competir – se programavam de maneira a se apresentarem nos estados do norte e nordeste nos meses de maio a setembro.

Fazendo um paralelo – as capitais estrangeiras estando para o Rio de Janeiro como este para as cidades do interior do país – talvez pudéssemos pensar em todo um desdobramento em termos de formação do teatro brasileiro que esta situação apresenta, refletindo sobre influências transmitidas e tendências e modelos seguidos. Vale citar a declaração de Joaquim Nabuco sobre a primeira vinda de Sarah Bernhardt ao Brasil: “Nós a aclamaremos duas vezes: porque ela nos vem como Sarah Bernhardt, e nos vem como a França. [...] Ela representa o ponto culminante do teatro da nação que, única em nossos dias, tem um teatro e que foi a única a ter no teatro uma tradição, uma escola, uma educação” (FARIA, 2001: 182).

Ao descrever os movimentos geográficos das companhias teatrais, João Roberto Faria trata da questão artística abordando a dramaturgia brasileira do século XIX a partir da influência da presença estrangeira maciça em nossos palcos. Não uma presença que comportava uma possibilidade de troca artística, mas que, talvez, tivesse acabado por inibir o surgimento de uma dramaturgia séria, “de maior qualidade literária” (FARIA, 2001: 186), então desenvolvida no além mar e que só fazia sucesso nos palcos cariocas através das companhias dramáticas estrangeiras.

Voltando a Luiz Iglesias e a situação da itinerância das companhias, o ator conta que tendo que substituir repentinamente um colega em uma estréia no interior e nada sabendo do papel, fez-se valer, exclusivamente, do auxílio do ponto, tanto para a declamação quanto para sua movimentação em cena. A experiência teria dado certo por causa da coragem do ator que se deixou “manobrar como um fantoche” (PRADO, 2003: 20). Este não é um exemplo isolado e muito fala sobre a estrutura e o cotidiano das companhias tanto das primeiras décadas do século XX, quanto do século anterior, e os quais, muitas vezes, ainda aparecem em pleno século XXI. O reflexo do modo de estruturação dessas companhias com sua divisão por funções e tipos pode ser visto na dinâmica do atual panorama cultural brasileiro não somente no que diz respeito ao perfil do teatro carioca, como na configuração atorial da televisão brasileira.

Segundo Décio de Almeida Prado, o quadro da situação teatral do século XX provinha em estrutura diretamente do século anterior quando os espetáculos originados invariavelmente no Rio de Janeiro – “foco de irradiação de toda a atividade teatral brasileira” (PRADO, 2003: 20) – à medida que se afastavam da capital, iam sendo depauperados: textos cortados, papéis menores abolidos e artistas consagrados substituídos.

João Roberto Faria inicia o capítulo “O romantismo” de suas “Idéias teatrais” escrevendo que “só no período romântico de nossa vida literária é que efetivamente nasce um teatro brasileiro” (FARIA, 2001: 19) devido ao intenso movimento de dramaturgos, peças, artistas e público. Porém, mais adiante, ao analisar o final do século XIX, Faria se questiona porque, naquele momento, não havia uma “dramaturgia mais rica, sintonizada pelo menos com aquela que era predominante nos palcos franceses dedicados ao teatro sério [...] como fora possível, tanto no romantismo quanto principalmente no realismo” (FARIA, 2001: 186). Também Prado, ao comentar o período, diz que vivíamos um paradoxo: “mercado teatral crescente, produção nacional decrescente. [...] Não tínhamos condições econômicas e artísticas para concorrer com os estrangeiros” (PRADO, 1999: 161). O que ocorria era que estávamos a par de quase tudo o que acontecia no teatro europeu, mas a produção nacional ficava em segundo plano.

As respostas sobre o porquê da enorme decadência do teatro brasileiro do final do século XIX são inúmeras: o despreparo dos críticos e artistas, a falta de uma escola de arte dramática, o histrionismo e a busca frenética dos atores por popularidade, as contínuas excursões das companhias dramáticas, a crise econômica, entre outros. Porém, João Roberto Faria aponta a questão da maciça presença estrangeira nos palcos brasileiros nas últimas décadas do século como fator de extrema relevância.

Em um período de formação cujos modelos e tendências seguidos eram externos, como no nosso caso, cujo parâmetro intelectual e artístico era o europeu, a falibilidade da competição mercadológica entre artistas brasileiros e estrangeiros era irrevogável. Se para os artistas nacionais fugirem dos momentos de crise aqui instaurados durante as enormes temporadas estrangeiras que contavam com verdadeiras celebridades européias, como Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, precisavam empreender excursões pelo país, também o resultado artístico da produção nacional ficava prejudicado.

Como descreve João Roberto Faria, no geral, os textos dramáticos ou as peças-bem-feitas, que dosavam drama e comédia, ficavam a cargo dos artistas estrangeiros e aos brasileiros restavam os espetáculos mais populares que incluíam o teatro cômico e musicado, além dos dramalhões e mágicas.

Por outro lado, o que havia de melhor em termos da dramaturgia que estava sendo feita no mundo chegava aos nossos palcos através das montagens estrangeiras ou das traduções representadas por elencos nacionais. De fato, autores consagrados como Dumas Filho, Feydeau, Sardou, Zola, Rostand, Augier, Ibsen, Racine, Shakespeare e Molière, entre tantos outros, aqui aportaram através de montagens de seus textos. Porém, segundo Faria, como o critério era o sucesso – “público no teatro e dinheiro nos bolsos dos empresários” (FARIA, J. 2001: 184) – o que havia de inovador não repercutia aqui. Assim, ignoramos as inovações dos primeiros encenadores modernos por volta de 1880, como Antoine que inclusive aqui esteve, a representação de “Ubu Rei” de Jarry em 1896 e, enfim, todas as experiências vanguardísticas “que abriram caminho para o teatro moderno” (Idem).

A questão que Faria se coloca e que se mostra relevante em se tratando da formação do teatro brasileiro é: “a presença massacrante do teatro estrangeiro em nossos palcos não teria inibido o surgimento de uma dramaturgia brasileira de maior qualidade literária?” (Idem). E cabe aqui acrescentar o questionamento do quanto e de como essa “presença maciça e massacrante”, como se refere Faria, em forma de itinerância, de estrutura de companhia, de culto às celebridades, de parâmetro artístico, entre outros aspectos, não se desdobrou refletindo e influenciando nosso teatro então em formação e se traduziu, muitas vezes, em cópias nada originais de estilos artísticos, de estrutura e dinâmica das companhias, em exacerbação de preconceitos, de complexos coloniais de inferioridade, entre outros tantos desdobramentos passíveis de serem pensados ainda hoje em dia.